Fait, tout fait…
Quelques nouvelles frontières artistiques

Marc PARTOUCHE, Professeur à l'Ecole Nationale supérieure de Création Industrielle,
Conseiller auprès du délégué aux Arts Plastiques

1) Argumentaire

Héritières somptueuses du XIXe Siècle, les formes d'art qui caractérisent le mieux le XXe et ce XXI Siècle naissant sont celles qui ont eu pour conséquences de brouiller méthodiquement et systématiquement tous les repères esthétiques régulièrement réactualisés par les producteurs de normes, qu'ils soient artistes, écrivains, critiques, philosophes, marchands ou, de nos jours, universitaires. Les coupures entre majeur et mineur, haut et bas, trivial et savant, sérieux et humour, ont maintes fois volé en éclats, faisant de la création un territoire en mouvement permanent totalement rétif à toute tentative d'approche systématique et ne pouvant être théorisée qu' *a posteriori*.
Quelques unes des nouvelles frontières de l'art passent aujourd'hui par une interrogation renouvelée des rapports entre art et industrie , art et économie ou art et commerce , cela ayant pour effet de contaminer réciproquement, en pleine mutualité, chacun de ces champs et d'appréhender les objets produits par eux de façon inédite.

A travers des propositions artistiques précises, nous évoquerons des pistes de réflexion
(quelques observations et questions) relatives à la vie des œuvres -contextes, normes, réceptions, transformations- et ménageront quelques ouvertures permettant d'aborder l'art dans ses relations à l'industrie, à la marchandise et à l'informatique.

2) Marcel Duchamp : un objet industriel devient une sculpture

L' « objet » choisi pour poser le premier repère du territoire à délimiter ici est une proposition de Marcel Duchamp (1887-1968). Il s'agit du *Porte bouteilles* (ou *Séchoir* ou *Hérisson*) ; daté de 1914, il est en fer galvanisé, d'une hauteur de 64 cm et de 42 cm de diamètre.

Ce n'est pas le premier ready-made de M. Duchamp. Il vient après *Roue de Bicyclette*, 1913 : un roue de vélo à l'envers fixée sur un tabouret (tous deux, éléments non fabriqués par l'artiste).

Au rayon quincaillerie du Bazar de l'Hôtel de Ville, l'artiste « choisit » donc, pour son « indifférence », ce porte-bouteilles, constitué de cinq rangées de dix supports chacune.

Il le présente chez lui légèrement suspendu au dessus du sol, pendu par le haut. Au sujet de ce type de propositions, il dit : « le choix de ces ready-made ne fut jamais dicté par une quelconque délectation artistique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût…en fait une anesthésie complète ».

Le *Porte bouteilles* sort de son atelier afin d'être montré publiquement pour la première fois en 1936, dans une exposition surréaliste à la galerie Charles Ratton, à Paris.

En 1956, pour une exposition Dada qui souhaite présenter le *Porte bouteilles*, entre-temps perdu, il écrit à Georges Hugnet d'essayer de retrouver le même, ou l'équivalent : « si vous en trouvez un » , avec l'idée que n'importe lequel fera l'affaire.

Au fur et à mesure que le succès de Duchamp grandit on lui demande de plus en plus souvent d'exposer des ready-made, parmi lesquels le *Porte bouteilles*. La plupart du temps, ils sont
perdus ou détruits, et remplacés par des objets dont la ressemblance avec l'objet premier, devenu un sorte d' « original » manquant, est très lointaine. Ce qui importe pour l'auteur c'est que ce qui vient prendre la place du ready-made disparu relève de la même catégorie, du même « genre ». Mais cette prolifération d'objets d'une même classe se termine en 1964 avec une édition de l'ensemble des ready-made faite à l'initiative du galeriste milanais Arturo Schwarz, avec l'accord et sous le contrôle de Duchamp qui se montre très scrupuleux sur la réalisation de chacun d'entre eux. Il exige, par exemple, que le *Porte bouteilles* ne soit pas galvanisé comme l'était le premier. Un artisan ferronnier est chargé de la fabrication de cette série limitée.

Ainsi l'objet industriel anonyme fabriqué en centaines d'exemplaires, vendu en grands magasins, fini par devenir une pièce unique fabriquée par un artisan dans une perspective artistique, vendue par un galeriste.

A la fin de sa vie Duchamp dira : « c'est trop fort ! Ce damné *Hérisson* est devenu un grand souci ? Il a commencé a devenir trop beau…. ».

Nous ne reviendrons pas ici sur la portée du ready-made et la rupture que le geste de Duchamp opère dans l'histoire de l'art . Insistons cependant sur un aspect des conceptions de l'artiste, qui caractérise l'ensemble des ses positions et de son œuvre : la « beauté » n'est pas dans l'objet, elle est dans « l'œil » du « regardeur ». Le ready-made est le résultat d'une quadruple opération faite par l'artiste :
-choix (d'un objet banal, tout fait)
-déplacement de contexte
-appropriation (signature)
-le spectateur termine (ou continue) l'œuvre. Elle n'est « complète » que lorsqu'un spectateur, en l'élisant, l'aura terminée .

C'est cette opération qui, pour la première fois dans l'histoire, transforme en œuvre d'art un objet industriel. Désormais tout produit - fabriqué de façon industrielle ou pas- peut devenir une œuvre d'art.

3) Constantin Brancusi : une œuvre d'art devient un objet industriel

L'œuvre que nous regardons maintenant est due à Constantin Brancusi (1876-1957). Il s'agit d' *Oiseau dans l'espace*, de 1923. Ses dimensions sont : 137x 22x 16 cm. Il en existe plusieurs versions faites dans des matériaux différents : marbre et bronze.

En 1912, C.Brancusi, F. Léger et M.Duchamp visitent le Salon de la locomotion aérienne au Grand Palais (26 octobre-10 novembre) ; le témoignage de Fernand Léger relatant cette visite est devenu l'un des textes les plus fameux de cette période : « Avant le guerre de 14, je suis allé voir le Salon de l'aviation avec Marcel Duchamp et Brancusi. Marcel, qui était un type sec, avec quelque chose d'insaisissable en lui, se promenait au milieu des moteurs, des hélices, sans dire un mot. Puis tout à coup, il s'adresse à Brancusi : « C'est fini la peinture. Qui ferait mieux que cette hélice ? Dis, tu peux faire ça ? »

Il semble que le défi soit relevé par Brancusi et finisse par atteindre une sorte de perfection dans l' *Oiseau dans l'espace*.

Quelques années après la réalisation de la sculpture, a lieu, en 1928, un procès *Brancusi contre Etats-Unis* . L'œuvre, parmi une vingtaine d'autres, fait partie d'un envoi pour une exposition personnelle de l'artiste à la galerie Brummer à New-York. A la douane, cette « pièce de métal jaune (…) polie comme un miroir » provoque la perplexité des autorités américaines. La douane américaine exonérant des droits de douane les œuvres d'art qui

entraient sur son territoire n'y voit qu'un objet manufacturé. Pour être reconnues comme sculptures, il faut que ces dernières soient « taillées ou modelées, à l'imitation de modèles naturels » et en avoir également les proportions : « longueur, largeur et épaisseur », « avoir été produites par des sculpteurs professionnels…travaillées à la main….ou coulées dans le bronze ou tout autre alliage » et ne doivent pas être « interprétées comme incluant des objets utilitaires ».

Des œuvres de Brancusi étaient déjà passées à la douane sans problème, y compris
l' *Oiseau*...qui avait déjà été montré en 1913 à l' Armory Show. Mais dans le transport de 1926, il est noté qu'elle présente une « finition industrielle » et elle est taxée par la douane. C'est pour bénéficier de l'exemption concernant l'art qu'a lieu le procès.

Sous un angle purement juridique, ce procès pose trois questions :
1 : quels sont les critères qui définissent une œuvre d'art ?
2 : quels sont les critères qui définissent la qualité d'artiste ?
3 : qui est juge en la matière ?

Parmi d'autres, relevons quelques éléments figurant dans la retranscription des débats qui contribuent à qualifier une œuvre d'art : il faut que l'œuvre soit originale et non une copie (une œuvre ne peut dépasser deux exemplaires) ; que la réalisation soit faite de la main de l'artiste ; que la qualité d'artiste soit reconnue (par ses pairs, par sa formation, par les experts, par la nature des lieux qui accueillent ses productions) ; que la décision de l'artiste soit engagée(il définit qu'il s'agit d'une œuvre d'art et que celle-ci représente un oiseau) ; qu'une œuvre peut ne pas ressembler à la nature mais à une œuvre d'art, etc.

Cet ensemble de preuves à donner est encadré par des textes juridiques qui doivent permettre d'établir que l'article est :
- une « sculpture » ou une « statue » originale,
- « la production d'un sculpteur professionnel »,
- réalisé au titre de « production professionnelle d'un sculpteur »,
- non utilitaire.

Dans le verdict final rendu par le juge, on peut lire : « …une école d'art dite moderne s'est développée dont les tenants tentent de représenter des idées abstraites plutôt que d'imiter des objets naturels… ». Ce procès gagné par Brancusi a fait jurisprudence aux Etats-Unis. Ainsi, la reconnaissance juridique de l'art abstrait dans ce pays se fit après qu'une œuvre d'art ait été prise pour un produit industriel.

4) Andy Warhol : une œuvre d'art prend la forme d'un objet industriel

En 1964, Andy Warhol (1928-1987), réalise *Boites de Brillo* ; copiées d'après l'emballage original, elles sont réalisées en peinture acrylique et sérigraphie sur bois, grandeur nature (43.2x 42.2 x 35.6). Brillo est une marque de tampons à récurer.
Lorsqu' Andy Warhol décide de fabriquer des boîtes de produits ménagers, ses « cartons » ressemblent à tel point à ceux que l'on trouve couramment dans les entrepôts de supermarchés, qu'il est impossible de les distinguer au premier coup d'œil : ils ont les mêmes dimensions, les mêmes couleurs, les mêmes inscriptions. L'illusion est parfaite.

« Je peins ainsi parce que je veux être une machine », c'est la description que fait l'artiste de sa façon de travailler en 1963. Non seulement cette attitude le conduit à produire un nombre considérable d'œuvres dans son atelier *The Factory* (« La Fabrique ») mais, à ces dates, entre 1962 et 1964, il fait exécuter ses œuvres par des assistants. Notons qu'il est l'un des premiers qui, utilisant les moyens de reproductions mécaniques, délègue le travail de réalisation à d'autres que lui. Ce processus va devenir de plus en plus courant chez les artistes Pop mais aussi

Minimal (Sol Lewitt) ou Conceptuel (Laurence Wiener, Richard Long) qui, d'abord font réaliser par des assistants, puis par des commissaires d'exposition , puis par l'acheteur lui-même : ils envoient un cahier des charges ou un mode d'emploi ou un patron pour faire faire l'œuvre. Cette pratique de la délégation du travail, ou de l'exécution par d'autres que l'artiste lui-même a certes connu des formes diverses au cours de l'histoire - en particulier à la Renaissance, quand les maîtres étaient entourés d'assistants réalisant qui les ciels, qui les mains, qui les fonds, qui les visages…- mais avec Warhol elle se différencie par l'usage inédit des nouveaux moyens de reproduction technique. Ce type de réalisation mécanique offre à l'artiste la possibilité de s'absenter totalement : il peut devenir de la sorte, au sens industriel du terme, un producteur de « modèles ».

Warhol adopte donc, pour nombre de ses œuvres, des méthodes de production commerciale et des techniques importées du monde manufacturier telles la sérigraphie qu'il applique, dans le cas de *Brillo*, sur contreplaqué afin de créer des structures semblables en tous points aux véritables boîtes. Il utilise cette méthode d'imitation de l'emballage original de nombreuses fois : les demi-pêches DelMonte, les flocons de maïs Kellogg, la sauce tomate Heinz.

Après Duchamp et les objets industrialisés pris tels quels, ce recours à une imagerie inspirée de la publicité, des médias et de la grande consommation , altère la distinction qui existe entre l'art et la culture de masse. *Brillo*… se présente donc comme une pile de caisses d'expédition ornées sur leurs flancs du logo de la marque ; rien cependant ne dit au spectateur qu'il ne s'agit pas d'emballages de carton ondulé mais de boîtes fabriquées en bois. L'écart esthétique n'est pas produit par leur aspect mais, comme chez Duchamp, par leur déplacement du magasin au musée : les boîtes de tampon retirées de leur cadre habituel perdent leur aspect utilitaire, fonctionnel. Mais il y a ici une différence fondamentale avec le ready-made duchampien : la volonté de rendre « séduisante » une marchandise banale et d'attirer notre attention sur sa beauté . D'une certain façon, ce n'est plus la « sculpture » de Warhol qui est une œuvre d'art puisqu'elle est une reproduction de l'original : la boîte commerciale . L'œuvre opère donc un double mouvement : elle reproduit et donc transforme un objet industriel en œuvre, elle donne une « aura » à la simple boîte industrielle qui devient à son tour œuvre.

Lorsque *Boîtes de Brillo* quitte les Etats-Unis pour être exposée pour la première fois au Canada, les douaniers refusent de la laisser entrer librement, comme la loi le stipule pour les œuvres d'art, et la taxent comme produit commercial. Toutefois, le cas de *Brillo…* est artistiquement et théoriquement différent de celui de l'*Oiseau dans l'espace* de Brancusi ; cette dernière n'imite aucun objet existant : ce n'est pas un trompe l'œil mais une création originale. Aux yeux des douanes américaines elle avait en particulier le tord de « représenter des idées abstraites plutôt que d'imiter les objets naturels ». La difficulté du problème posé par Brancusi venait de la rupture que cette œuvre opérait avec le principe de la mimésis et son refus de la figuration . Les *Boîtes de Brillo* quant à elles sont certes réalisées manuellement mais elles imitent, non pas la nature, mais un objet manufacturé utilitaire.
Incidemment, ce que nous permettent de remarquer ces deux exemples passés au tamis d'une appréciation fiscale (et donc juridique) c'est que, en presque quarante années, l'appréciation des douanes s'est déplacée de l'industrie vers le commerce…

A propos de ce qui permet le changement de statut d'un vulgaire carton à bas prix en une œuvre d'art de valeur, et s'appuyant sur Warhol, Arthur Danto, dans *La transfiguration du Banal* , esquisse une réponse :

1) la « transfiguration » est rendue possible parce qu'un auteur en a décidé ainsi ; décidé de « présenter » un objet banal comme une œuvre d'art. Il est donc nécessaire que cette décision soit sous-tendue par un projet ;
2) il faut ensuite que le résultat de cette décision soit identifié et reconnu comme tel dans un contexte donné au sein d' « une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art ».

Mais Warhol, méditant la leçon de Duchamp, nous fait nous poser une autre question : pourquoi ne s'est-il pas contenté de signer le « vrai » carton d'emballage ?

5) Bertrand Lavier : pour devenir œuvre d'art, il faut que l'objet industriel se multiplie

Voici maintenant l'exemple d'une œuvre réalisée par un artiste vivant né en 1949, Bertrand Lavier : *Brandt sur Haffner* (1984).

Cette « sculpture » est un « assemblage », superposition d'un réfrigérateur blanc sur un coffre-fort peint en jaune , dont les dimensions sont : 251 x 70 x 65 cm.
Il s'agit de la première œuvre de Bertrand Lavier où un objet est posé sur un autre. Auparavant, il s'était fait connaître en pratiquant le recouvrement de photographies, de tableaux, d'objets ou de meubles, par une couche de peinture de la même couleur que la surface de l'objet, appliquée par touches épaisses, la « touche de Van Gogh », qui procurait à la pièce un statut indécis entre l'art et le non-art. Avec *Brandt sur Haffner*, une chambre froide prend appui sur une chambre forte. Cette pièce sur un socle joue comme une partie de billard français, elle est un hommage à deux coups : d'abord une référence à Marcel Duchamp, aussi bien à la *Roue de bicyclette*, qu'à ses jeux de
mots, ensuite, à travers cette *Roue…*, un hommage à la façon qu'a eu Brancusi de « monter » ses sculptures sur des socles qui étaient eux-mêmes des sculptures.

Dans cette approche, ce qu'apporte d'inédit B.Lavier est le fait qu'il conserve aux objets qu'il a choisi leur valeur d'usage: re-disposés tels que sortis du magasin on peut encore les ouvrir et les fermer, voire s'en servir comme réfrigérateur et comme coffre, leur intérieur ne comportant aucun signe distinctif ou intervention de l'artiste ; ils continuent même à être désignés par leur marque. Objets neufs de consommation, ils sont en posture de présentation commerciale.
Seule l'étrangeté de cet assemblage, dûe à leur « rencontre fortuite », marque le limite entre l'objet courant et l'œuvre d'art. L'ariste écrit à ce propos : « *Brandt sur Haffner* est à mi-chemin entre le musée et le grand magasin, et ce lieu est introuvable ».

Ainsi, après Duchamp, Brancusi ou Warhol, Lavier continue de creuser une réflexion qui semble toucher aux principes fondamentaux de l'art (qu'est-ce qu'une sculpture, une peinture, un objet d'art, un objet industriel ou commercial ?) ; une réflexion dont le pouvoir démonstratif quasi déconcertant semble tenir à la simplicité radicale des propositions, de sorte que les principaux enjeux de la modernité semblent ici posés dans une extrême proximité avec les spectateurs ; le « ici » étant également l'espace précis en lequel ces propositions se déploient : le lieu d'exposition.

6) Swetana Heger et Plamen Dejanov : de la matière première au produit fini, une gestion des stocks et leur utilisation

On l'a noté, si nous avons choisi *Brandt et Haffner* de Lavier comme exemple c'est parce cette oeuvre ouvre une dimension qui est absente chez ses prédécesseurs, celle rendant caduque la définition qui distinguait les arts visuels des arts appliqués ou industriels : la fonctionnalité, l'usage possible de l'objet par le spectateur (l'architecture, quant à elle, ouvre sur des questions d'une autre nature que nous n'évoquerons pas ici).

Nous terminerons donc notre exposé en prenant l'exemple de jeunes artistes qui appartiennent à une génération qui depuis la fin des années 1990 poussent cette logique de l'usage dans ses plus extrêmes limites.

En effet, héritiers d'un post-modernisme exacerbé , certains artistes proposent désormais des œuvres produites à partir d'œuvres existantes (ou de « marchandises » existantes : dans *One Revolution per minute* , (1996), Rirkrit Tiravanija incorpore des pièces de Olivier Mosset, Allan Mc Collum et Ken Lum à son installation ; le même «

expose » un étalage de produits à vendre réellement au prix auquel on trouve chacun d'eux sur le marché d'où ils viennent). Dans *Plenty Objects of Desire*, Sweltana Heger et Plamen Dejanov exposent sur des plates-formes minimalistes les œuvres d'art ou les objets de design qu'ils ont achetés. Arrêtons nous sur cette dernière proposition. *Abondance d'objets de désirs*, 1999-2000. Il s'agit d'une plate-forme (un présentoir) de bois laqué, présentant des objets d'art et de design. On y voit : une série de luminaires (bleu, jaune, blanc, bleu, blanc, jaune, un vélo, un *cockpit* arrière de voiture, des photos sous verre (deux cadres), ce qui est devenu une table basse (éléments de roues) , une valise.
Ce couple d'artistes se présente comme prestataires de service ne produisant pas de formes personnelles, conçues comme telles, mais offrant leurs services selon la demande formulée par le client. Ils peuvent incarner des rôles multiples, être tour à tour, fleuristes, serveurs dans un café, peintres en bâtiment, exposants en galerie, etc. Ils constituent également (en tant que travail artistique) une collection de mobilier de design historique (Eames, Vitosi, etc.) . En 1999, ils vont jusqu'à déléguer (aux termes d'un contrat exclusif) à la firme BMW le choix des objets (venant tous de chez BMW) qui seront exposés à la galerie Meyer Kainer à Vienne et l'exposition sera signée par eux.

Ainsi, ces artistes recourent à des formes déjà produites par d'autres artistes, des designers, des industriels ou des commerçants … Ils ne s'intéressent pas à la création de formes originales et autonomes mais à leurs agencements. Ils ne sont pas les seuls à considérer que la « programmation » à pris le pas aujourd'hui sur la création, dans l'acception qu'à encore ce terme de nos jours. Devant la quantité d'objets produits et disponibles la frontière entre productions artistiques, industrielles ou marchandes ne leur semble plus pertinente : il s'agit à proprement parler d'un TAS , accessible à qui le souhaite, comme dans une grande surface de vente l'on se déplace avec son chariot pour faire des courses. L'idée de stocks de données, d'outils, d'œuvres, à manipuler, combiner, mettre en scène, devient pour eux déterminante. On ne part pas d'éléments (ou matières, ou matériaux) premiers qu'il s'agit de transformer, ce sont des éléments déjà transformés (seconds) qui deviennent premiers. Cette approche est un hybride du post-moderniste et de la prééminence des technologies de l'information et de la communication. En effet, cette méthode d'approche est comme un démarquage des outils informatiques : des données en quantité gigantesque sont « en sommeil », il s'agit de les « activer ». Les objets sont endormis, ils ne deviennent vivants que lorsqu'ils sont consommés. Les notions de stock et d'usages deviennent désormais dominantes.

Le ready-made (appropriation et détournement d'un objet existant) a inauguré cette lignée : choisir peut suffire à fonder une opération artistique.

7) Ouvertures

Une partie notable de l'art contemporain se construit donc aujourd'hui autour d'une redéfinition de ses frontières ; celles existant entre art et économie, art et marché, art et marchandise, art et production, commencent à voler en éclat et sont le sujet d'une approche inédite.

Jusqu'à présent les différentes définitions de l'art mettaient en avant plusieurs particularités de ce dernier pour mieux tenter d'en dire la singularité :

-Le mode de production
Le geste iconoclaste de M.Duchamp , avec le ready-made, a inauguré un nouveau régime esthétique dans l'histoire. Choisir un objet industriel acheté dans un grand magasin et , tel quel, le transformer en œuvre d'art, par une série de décisions dont nous avons relevé les quelques principes générateurs, rend définitivement caduc tout référence au « faire », à

l' « unicité », à la « technique », etc. L'art est plus que jamais une opération mentale qui peut s'emparer de tout produit de l'industrie pour en transformer la « destinée ». L'une des conséquences en est de renouveler le regard porté à la fois sur l'art et sur l'industrie.

-La fonctionnalité

Duchamp affirmait qu'il fallait défonctionnaliser un objet pour qu'il devienne une œuvre, mais cet objet, le porte bouteilles, par exemple, garde visuellement, techniquement et mentalement toutes les potentialités de l'usage : sa fonctionnalité reste latente, comme en sommeil. Après lui, des artistes vont plus loin : ils considèrent qu'une œuvre, un frigidaire chez Lavier, par exemple, doit pouvoir servir encore de frigidaire si le collectionneur le souhaite, proposant donc une sculpture qui a une valeur d'usage.

-La place du spectateur

Si l'on combine les conséquences des propositions de Duchamp et de Lavier, par exemple, un nouvel acteur apparaît comme décisif dans le mode d'existence des œuvres : le spectateur. Chez Duchamp, c'est ce dernier qui « termine » l'œuvre (« c'est le regardeur qui fait le tableau ») ; chez Lavier, le spectateur peut l'« utiliser » . On passe donc du concept de contemplation (admiration, méditation, émotion devant une œuvre) à celui de participation, d'usage : sans ce troisième terme qu'est le regardeur devenu acteur, et se transformant petit à petit en client, l'œuvre ne prend pas sa place .

Dans le développement actuel de l'art, sous toutes ses formes, aussi bien l'art dit majeur (celui des galeries et des musées) que celui dit mineur (le design, la publicité, la mode, la communication, les technologies de l'information) les trois « particularités » que nous venons d'évoquer se sont développées jusqu'à brouiller les frontières disciplinaires. Ainsi, de nombreux artistes, c'est l'une des modalités dominantes aujourd'hui, soit sont devenus des producteurs d'œuvres (et les galeries, musées et centres d'art des producteurs associés ou délégués), soit devenus des entrepreneurs au sens économique du terme (création d'entreprise). Des artistes, à l'instar de designers ou d'entrepreneurs, se proposent comme prestataires de services, ou construisent des services. Des artistes, comme leurs homologues de la marchandise, mettent au centre de leur approche, le spectateur ou l'usager. Des musées, au même titre que de l'art, exposent des objets venus de l'industrie et des entreprises ou des grands magasins exposent, au même titre que leurs produits, des objets venus de l'art.

<u>Principales références bibliographiques :</u>

-*Brancusi contre Etats-Unis*, éd. Adam Biro
-Danto Arthur, *La transfiguration du banal*, éd. du Seuil
-Francblin Catherine, *Bertrand Lavier*, éd.Flammarion
-Jiminez Carmen, *Constantin Brancusi*, éd. Phaidon
-Partouche Marc, *Marcel Duchamp,sa vie, même*, éd. Al Dante